# MÚSICA E ETNOGRAFIA EM DOIS ÍCONES DA MODERNIDADE

WILSON TRAJANO FILHO
Universidade de Brasília

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: MinC/Funarte/Jorge Zahar Editor. 220 pp.

Elizabeth Travassos propõe em seu livro examinar a delicada relação entre a reflexão estética e os trabalhos fundados na coleta de canções populares desenvolvidos por dois autores que, originários da periferia do mundo europeu (Brasil e Hungria), se tornaram ícones da modernidade: Mário de Andrade e Béla Bartók. Verdadeiros sujeitos ativos de seu tempo, os dois foram, cada um a seu modo, seres multifacetados e profundamente complexos.

Poeta e romancista com ativa participação na instauração da modernidade artística no Brasil, Mário de Andrade também se envolveu com o estudo da música popular. Intricado personagem que abrigava trezentas faces em uma sofisticada unidade, o escritor brasileiro vivenciou poeticamente as perplexidades do teórico da arte dividido entre uma perspectiva excessivamente lírica, resultante da concepção de arte como uma forma de expressão da interioridade e um ponto de vista que valoriza o primado da técnica, o estudo sério das tradições e a consciência da sociedade (Travassos 1997: 44). Foi ambivalente sobre o artista virtuoso e ambíguo com respeito à democratização da arte culta (: 90). Oscilou, no que toca a evolução das artes, entre um universalismo cultural, sob a forma de um primitivismo genérico, e um particularismo étnico-lingüístico-cultural (: 199). Experimentou, por fim, o dilema do artista entre ser fiel a

suas expressões interiores e a renúncia aos impulsos individuais em prol de uma fidelidade aos valores da comunidade nacional.

Segundo as revisões realizadas nos últimos trinta anos pela historiografia da música, a obra musical de Béla Bartók surge com uma estatura comparável à de Stravinsky e Schoenberg (Tacuchian 1994-1995: 2). Além de ser um dos principais compositores da primeira metade deste século, Bartók também se notabilizou por sua atividade como folclorista que inovou ao elaborar um sistema de notação que privilegia a acuidade descritiva na transcrição de canções servo-croatas (Merriam 1964: 60; ver também Travassos 1997: 194), ao advogar e aplicar a fonografia ao registro das canções folclóricas (Menezes Bastos 1995: 20) e ao desenvolver uma forma de análise ao mesmo tempo taxonômica e comparativa com o objetivo de delimitar estilos musicais nacionais. Bartók também vivenciou as ambigüidades resultantes da dupla atividade de folclorista e compositor. Isto muito contribuiu para uma apreciação equivocada de sua música, que foi tomada enganosamente como sendo basicamente uma produção de inspiração folclórica.

Artistas e estetas, irrequietos sujeitos da reflexão e do fazer artístico, Mário de Andrade e Béla Bartók desempenharam em suas comunidades um papel de destaque no duplo movimento de renovação e de ruptura com a tradição romântica que então prevalecia nos círculos artísticos do Brasil e da Hungria. Vivendo nos últimos anos da era dos nacionalismos e conscientes de pertencerem à periferia européia, os dois autores se defrontaram com a difícil necessidade de localizar sua reflexão e seu fazer na movediça fronteira que separava o espaço da tradição culta, que não assumiam totalmente como sua, e o das tradições locais, que ainda estavam em larga medida por conhecer. Enfrentavam, deste modo, o desafio de afirmar um presente artístico inovador e uma relação entre arte e sociedade poderosa o bastante para se fazer ouvir nos acalorados debates de então sobre a nacionalidade. Profundamente envolvidos com estas questões, Bartók e Mário são autores paradigmáticos para a investigação tanto dos processos de construção de ideologias nacionalistas quanto do papel desempenhado pela disciplina do folclore musical nestes processos.

O livro de Elizabeth Travassos está organizado em três partes. "Males do Século" é a primeira e focaliza o discurso sobre a arte instauradora das formas modernas de sensibilidade. Trata-se de uma versão específica da tese da arte como expressão que pretendia romper com o passado romântico por meio da

crítica ao sentimentalismo afetado, a suas formas estereotipadas de exterioriza-ção e a suas tendências doentias à compaixão e à dor.

A tese desenvolvida por Mário de Andrade é marcada por uma tensão entre a idéia de arte como algo regulado socialmente e a de arte como uma forma de expressão da interioridade, de natureza subconsciente, que carrega consigo as idéias de contágio emocional e de simpatia (: 41), não se confundindo com a crítica, o juízo e a inteligência racional. Desafiado a solucionar a tensão entre a idéia de expressão do dinamismo da interioridade como fenômeno psicológico (: 43) e a expressão artística como fenômeno social, Mário de Andrade se viu levado ao outro extremo em que a técnica, a consciência e a sociedade são valorizados como dimensões disciplinadoras da liberdade anti-social (: 44). Dentre os elementos próprios da dimensão social da arte, ele dava especial destaque à língua — entidade normativa e social — que impõe limites aos artistas e que, no caso brasileiro, os obriga a acentuar as diferenças com a variante falada em Portugal e, com isto, a contribuir para o surgimento de uma consciência nacional (: 44).

Esta tensão está na raiz da ambivalência com que Mário de Andrade pensou a questão do virtuosismo. Por um lado, era crítico do contorcionismo motor do virtuoso que, à guisa de valorizar a liberdade do intérprete, acaba por introduzir expressões descritivas e sentimentais ao texto musical, transformando a execução num espetáculo de malabarismo e a música numa expressão inautêntica de senti-mentos. Neste sentido, o virtuoso é o exemplo paradigmático do indivíduo sem vínculos orgânicos com o seu meio social, é o estrangeiro nômade que se realiza com seus próprios meios (: 70). Por outro, Mário louvava a técnica que permite a manifestação da subjetividade e a expressão verdadeira das comoções, reconhecen-do algum espaço para a interpretação criadora que decodifica corretamente o texto musical.

No estado multinacional húngaro do início do século, a ruptura com a ortodoxia romântica foi realizada por Bartók e seu contemporâneo Kodály por meio de uma aproximação com um passado idealizado que lhes era revelado pela verdadeira música popular executada nas aldeias camponesas. Desde muito cedo, essa ruptura assumiu em Bartók a forma de uma "busca do novo no velho" (: 9). Nesta busca, a espontaneidade da música e a distintividade da poesia magiar só seria encontrada, pensava Bartók, após a elaboração de uma crítica à perspectiva romântica que tomava a música cigana como a autêntica música húngara.

Para Bartók, os ciganos formavam uma casta de músicos profissionais que exerciam o papel de mediadores musicais em todo o leste europeu. Em um contexto histórico e social caracterizado por uma grande variedade de tradições culturais e lingüísticas e por um intenso processo de urbanização e industrialização, o fluxo de material musical (repertórios e formas) entre os povos da região, classes sociais e comunidades de fala era realizado por estes músicos que, durante o processo, embaralhavam e deformavam as tradições, misturando de maneira fácil melodias camponesas com os aspectos mais banais da música ligeira da Europa ocidental. O resultado era uma "música popular artificial" (: 80) caracterizada por ecletismo extremado, sentimentalismo exacerbado e por um malabarismo técnico excessivo.

A análise da ruptura com o passado na obra reflexiva de Mário de Andrade e de Béla Bartók leva Travassos a tematizar a questão da descoberta do popular. Na segunda parte do livro, "Popularidade e Povo", ela focaliza o lugar da autêntica música popular no sistema de classificação musical dos dois autores e o papel que esta música joga nos discursos que pretendem constituir realidades nacionais. São examinadas ainda a distinção entre a arte popular e a popularesca e o uso das categorias "povo" e "cultura" nos esforços feitos por Mário de Andrade e Béla Bartók para imaginar as comunidades nacionais.

Em sua busca por delimitar o espaço da verdadeira música popular, Bartók distingue três tipos gerais de música e poesia: a arte urbana superior, criada por artistas excepcionalmente talentosos; a arte urbana inferior, produzida por artistas com alguma vivência urbana mas sem o talento dos primeiros; e a arte rural de qualidade, criada pela comunidade de camponeses sem vivências urbanas (: 88). Marcada por artificialidades, incorporações de elementos pitorescos e um sentimentalismo excessivo, a arte urbana inferior se contrapõe à espontaneidade, franqueza, simplicidade e autenticidade dos dois outros tipos gerais. No leste europeu, esta forma semiculta assumiu a feição da música cigana, a falsa música do povo que dispensa os recursos técnicos e estilísticos, bem como as regras de produção e os processos de reprodução da música culta, e incorpora apenas os elementos pitorescos da verdadeira música do povo.

Travassos aponta que, no leste europeu, a descoberta do popular na passagem do século esteve, de modo geral, associada ao processo de constituição ou de restauração de identidades sociais (culturas nacionais) nas sociedades que então

se industrializavam (: 91). Neste processo, os grupos urbanos procuravam reatar seus laços de pertencimento com o passado cultural da nação pela via da incorporação de itens exóticos e raros do mundo rural.

Vivendo às vésperas do fracionamento do Império Austro-Húngaro, em um ambiente marcado pela dissolução do estado multinacional e pelo surgimento de frágeis estados nacionais, Bartók pensava que a disciplina por ele criada, o Folclore Musical Comparado, poderia contribuir para o estabelecimento de fronteiras estáveis no "barril de pólvora das nacionalidades" (: 128), ao poder determinar o tipo puro de cada item musical. Seu trabalho como folclorista era uma tentativa de elaborar um mapa musical do leste europeu a partir de uma equivalência entre estilo musical e essência nacional, de encontrar o estilo musical de cada nacionalidade e de desenhar o mapa da distribuição geográfica das músicas nacionais. É interessante notar que suas atividades de pesquisa de campo entre os povos do estado húngaro terminou em 1918, com o fim do próprio Império.

No início de sua carreira, foi atraído pelo nacionalismo húngaro, com forte espírito antigermânico. Acreditava na existência de uma essência nacional magiar muito antiga que se manifestava num estilo e num repertório musical. Como os magiares viviam em um estado multinacional, Bartók tratou de demarcar as diferenças entre este estilo musical e o de outras nações. Na consecução desta verdadeira tarefa cartográfica, ele foi muito criticado, por um lado, por seus compatriotas como um antipatriota que reconhecia áreas musicais romenas dentro da Hungria; por outro, foi criticado pelos musicólogos dos países vizinhos como um imperialista húngaro que implicitamente advogava a superioridade cultural magiar frente aos povos da região ou a existência de bolsões magiares no interior de outros países (: 130-33). De qualquer modo, o trabalho de cartógrafo musical realizado por Bartók mostrou a incongruência entre as fronteiras lingüístico-culturais ("naturais") e as políticas ("artificiais") no leste europeu (: 135-36).

As críticas recebidas por suas publicações sobre o folclore musical dos povos do leste europeu levaram-no a concluir que, embora a heterogeneidade cultural da região só pudesse ser pensada a partir da moldura da nação, pairava acima das unidades nacionais a idéia de um camponês pacífico, esquivo e desconfiado, desprezado pela elite rural e pelos citadinos (: 138-40). Travassos nota muito bem que este camponês não é encontrado no fluxo das relações sociais nem

capturado como ator histórico por sua descrição que autonomizava a música e a retirava do contexto em que é produzida. Contrariamente à descrição etnográfica de Malinowski, que na mesma época se configurava como modelo de descrição antropológica, os ritos que motivam o canto e a dança camponesa raramente mereciam mais do que algumas linhas e a própria aldeia camponesa nunca era descrita por Bartók (: 138). Pelo contrário, seu camponês era o produto da frustração do nacionalismo separatista magiar e do difuso sentimento antigermânico.

Bartók viveu no auge da era dos nacionalismos. Era crítico de seus excessos, mas jamais pôs em questão a existência das comunidades naturais que são as nações. A ausência de uma teoria antropológica e a imprecisão no uso dos conceitos de "raça", "cultura" e "língua" trazem alguma ambivalência para as análises de Bartók. As idéias de "nação", "povo" e "cultura" nunca se configuraram como conceitos abstratos no seu pensamento. Sua classificação dos itens musicais e sua definição do que seria a música do povo passa por critérios sociológicos muito vagos. O sentido da categoria "povo" variava enormemente. Às vezes, significava um grupo étnico, outras vezes, uma classe social subordinada; ora era o nome que dava aos camponeses, ora se referia a uma comunidade nacional (: 11, 93). Substantivamente, pensava a nação como uma comunidade lingüístico-cultural, um grupo dotado de língua, música, literatura e índole próprias. Formalmente, ela era tomada como uma unidade particular em meio a outras unidades da mesma espécie, isto é, em meio a outras nações.

Não é possível fazer justiça à argumentação de Travassos no que tange à dinâmica e mudança no pensamento de Béla Bartók. De qualquer modo, é possível notar que, em linhas gerais, a trajetória do compositor vai de um nacionalismo antigermânico a um populismo camponês. Um artista que pretendia superar os impasses da tradição musical ocidental, revigorar a arte culta por meio da introdução das músicas nacionais do leste europeu, Béla Bartók se situava na fronteira entre o oriente e o ocidente, pretendendo realizar a síntese musical e musicológica entre estas duas tradições (: 141). Isto se revela, por exemplo, na trama do bailado "O Mandarim Milagroso", composta em 1911, onde um mandarim chinês, portador da força dos impulsos, encarnava o camponês idealizado do leste europeu e a revolta contra os aspectos negativos da vida urbana moderna. Artista com os pés em dois mundos, do ocidente Bartók queria a arte erudita e a ciência; do oriente queria a música arcaica e a ordem

natural (: 142). A síntese ocidente-oriente que ele imaginava só era possível porque concebia a cultura de modo humanístico, isto é, pensava que a cultura estava fora do processo social e histórico das sociedades (: 142).

Mário de Andrade também enfrentou o desafio de definir o popular e sua análise também ficou marcada pela imprecisão das categorias classificadoras utilizadas. A grande arena em que Mário discutiu a questão do popular e do popularesco foi em seus estudos sobre as modinhas — um estilo músico-poético originário do Brasil e de Portugal a partir de uma matriz musical européia e textos freqüentemente medíocres e ingênuos. Elas eram, segundo Travassos, a nossa música cigana (: 98) — um produto musical nacional proveniente de uma semicultura burguesa então insipiente nas cidades brasileiras. Fáceis de cantar, versando sobre as queixas de amor, elas se tornaram excessivamente sentimentais no Segundo Reinado, morrendo para a burguesia como estilo musico-poético. Foi, porém, acolhida pelo povo, que, neste processo, a depurou do sentimentalismo excessivo, da lágrima fácil de salão e dos textos pedantes da semicultura burguesa (: 99). Ao invés das queixas lânguidas provocadas pela perda de um amor individualista, as modinhas populares versavam sobre a mulher inatingível — uma "dona ausente" que, acreditava Mário, representava um verdadeiro complexo psicológico coletivo cuja origem estava na experiência da conquista e colonização (: 113). Ao serem absorvidas pelo povo, elas adquiriram um valor moral maior do que o das modinhas de salão. Ganhavam uma autenticidade que Bartók não encontrava na música cigana, pois mesmo sendo um exemplo da cultura mediana e, portanto, inferior ao folclore e à arte culta, elas tinham uma unidade estilística. Não eram uma mera deformação resultante do amálgama mal cuidado de estilos e formas de proveniências variadas. Sua unidade não era redutível a uma lista de traços e de linhas de difusão; era encontrada menos nos traços formais e estilísticos e mais no seu caráter adocicado, no "misterioso hálito brasileiro". Assim, diferentemente de Bartók, Mário atribuía uma relativa positividade ao popularesco ao encontrar o caráter nacional em algo apreendido pela intuição. Tratava-se de um hálito, um sopro vital e não um conjunto de atributos de ordem histórica e sociológica.

Apenas secundariamente, Travassos enfoca o modo de Mário de Andrade imaginar a comunidade nacional e tenta alguma comparação. Nota que sua estratégia de idealizar o povo-nação consistia em afirmar uma homogeneização

dentro de um estado já existente. A mestiçagem seria o processo básico de constituição desta homogeneização, no qual a idéia de raça subordinava a de cultura (mestiçagem racial). Enquanto nação, o Brasil era frágil e jovem, ameaçado pelo internacionalismo de suas elites e de seus artistas e pelas rivalidades regionais que seriam o equivalente, no plano coletivo, do egoísmo individualista. Por isso, aponta Travassos, Mário advogava uma desregionalização que se tornou patente em Macunaíma, um herói-menino construído com material de todas as regiões do país. Isso era o oposto da geografização desenvolvida por Bartók, o cartógrafo (: 146). No Brasil, a nação (o estado) fora criada antes de se ter uma "raça" (povo, cultura), o que era o inverso das nações européias. Neste sentido, o Brasil estava livre dos nacionalismos e se defrontava com uma ideologia assimilacionista. Para Mário de Andrade, a comunidade imaginada surgia do expurgo dos individualismos egoístas — bairros, regiões, nacionalidades e etnias (: 150).

Os dois autores viam a nacionalidade como uma força transformadora, e não como um mero conjunto de traços. Contudo, Bartók pensava a nação a partir de critérios lingüístico-musicais, enquanto Mário de Andrade a tomava a partir da miscigenação. O brasileiro aderiu ao projeto assimilacionista. Bartók, pelo contrário, jamais advogou a magiarização dos povos vizinhos à Hungria. Em comum eles tomavam a música como tópico para afirmar a cultura moderna de povos periféricos, arriscados a perder suas peculiaridades. Ambos viam no internacionalismo uma força negativa, mas superaram o nacionalismo estreito, advogando uma referência mais geral para a discussão da arte: as idéias de humanidade, na obra do brasileiro, e o camponês idealizado do leste europeu, no pensamento de Bartók, repelem os particularismos étnicos, raciais e nacionais.

A última parte do livro, "O Tempo dos Modernos", dá prosseguimento à análise da música popular nacional. Nela, Travassos dá destaque às formas de primitivismo que estariam na base do que é popular e realça as diferentes concepções de tempo e tradição que fundamentam os projetos de modernização artística dos dois autores.

A reflexão de Mário de Andrade acerca do que seria a verdadeira arte popular é desenvolvida com base em um modo peculiar de se imaginar a comunidade nacional. Travassos nota que Mário de Andrade recorreu a uma problemática homologia entre indivíduo e nação para pensar a arte nacional, de modo que a nação era tomada como uma ampliação do indivíduo e de sua psicologia (: 157)

Deste modo, todo o seu esquema analítico sofre com uma redução psicologizante pela qual a arte nacional emerge da expressão instintiva do povo cuja fonte se localiza no inconsciente coletivo (: 158). Esta homologia é, contudo, muito problemática, pois os termos "povo" e "popular" são categorias vagas no seu pensamento. Além disto, Mário nunca resolveu bem a aparente contradição que em seu pensamento leva o artista nacional a ter que abafar seus impulsos expressivos individuais em prol de uma expressão de natureza coletiva.

A expressão instintiva originária do inconsciente coletivo que está na base da verdadeira música popular nacional adquire uma aura de primitivismo no pensamento de Mário de Andrade não porque está associada a particularismos étnicos ou, o que dá no mesmo, a primitivismos culturais, mas porque se funda em um psiquismo primitivo comum a todos os homens — um fundo arcaico, uma mentalidade primitiva (: 159). Em seu pensamento, a música popular seria o melhor veículo de expressão instintiva e impulsiva da coletividade porque, após ler Lévy-Bruhl e os antropólogos ingleses e os psicologizar, acreditava que ela pode dispensar o juízo crítico e, como instância socializadora, tem o poder de reduzir os indivíduos ao que eles têm em comum com todos os seres humanos — uma mentalidade primitiva (: 164). Ela é a mais fisiológica e a menos intelectual das artes, a que menos requer a mediação da inteligência lógica. Para Mário, ela está universalmente associada com a magia e com a religião. Tem um poder hipnótico capaz de induzir estados de transe, de extirpação da consciência como função de sua força coletivizadora, da mentalidade primitiva (: 167). É interessante notar que Mário chegou a esta conclusão a partir de uma experiência pessoal. Certa feita, assistindo a uma cerimônia de catimbó, ele se viu privado de suas forças intelectivas. A partir desta poderosa experiência, Mário acreditava estar em condições de mostrar a atuação da mentalidade primitiva a partir de uma mistura de conjecturas evolucionistas e psicologizantes. Vale notar que, anos mais tarde, bem fundamentado etnograficamente, Needham (1972) também irá propor a existência de uma conexão significativa e universal entre percussão e a transição de estado ou condição na vida social.

Para Mário de Andrade, a mentalidade primitiva é equivalente à mentalidade popular, de modo que ele podia alcançar uma através da outra. Travassos nota que, ao processar o material musical coletado em suas viagens ao interior do Brasil, a questão do primitivismo assume uma nova feição: o material etnográ-

fico coletado (música e danças) não era analisado em termos de origens (étnicas ou geográficas), mas tomado como sobrevivência de um fundo arcaico: os ritos de morte e ressurreição (Atalli 1985: 24) e sua conjectura sobre a função social da música. Assim, este fundo primitivo subjacente à manifestação popular não se confundia com o estrato de uma cultura específica, como era o caso para Bartók, que chegava aos magiares das estepes da Ásia Central em um passado imemorial, quando inquiria sobre o velho estilo magiar (: 127, 171). No caso da fundo arcaico da cultura popular brasileira, Mário não chegava a uma cultura africana, indígena ou ibérica antiga. Para ele, o primitivo se encontrava simplesmente na base religiosa dos rituais de morte e renascimento (: 171).

Diferentemente de Bartók, que via no estrato primitivo o núcleo da nacionalidade, Mário via nele apenas uma característica genérica fácil de encontrar em um povo embrionário como o brasileiro — a sobrevivência de um estágio antigo da evolução cultural comum a um psiquismo básico (: 173-74). Além disto, Bartók via na perfeição própria da elegância e sobriedade a virtude que a arte culta e a arte popular compartilham com a natureza. Em última instância, o compositor húngaro acabava por reduzir o popular e o culto ao natural, como se nota, por exemplo, no seu uso recorrente de escalas simétricas deduzidas da série harmônica e na importância dada às leis da seção áurea (Tacuchian 1994-1995: 7). De fato, ele sempre conjurou o popularesco como intermediário, impuro e antinatural.

A relação entre o erudito e o popular é um interessante eixo de comparação entre o pensamento de Mário de Andrade e de Béla Bartók. O último pensava que a cisão entre erudito e popular é um evento recente, produto da civilização ocidental. Segundo ele, as formas eruditas nascem no seio das elites civilizadas, mas já existem em germe nas formas arcaicas que o povo continua a cultivar. Para o primeiro, havia um hiato entre os dois planos que não inviabilizava o trânsito de um domínio a outro mas o dificultava grandemente, pois acreditava ele que o acesso do povo às formas musicais mais sofisticadas era bastante restrito (: 184).

No último capítulo, Travassos examina o papel das coletâneas de música popular editadas por Mário e Bartók, destacando as concepções de tempo que estão na base dos seus projetos de modernização artística. Diferentemente das coletâneas populares, voltadas para o puro entretenimento, as coletâneas editadas por Mário e Bartók vinham introduzidas por uma minuciosa análise histórica, musicológica e etnográfica. Eles pretendiam que elas fossem uma forma

de documentação que, mais do que ampliar o conhecimento musical, se transformaria em tradição culta, quando bem usada pelo músico.

A busca do novo no velho que motivou as viagens de coleta de Mário de Andrade e Béla Bartók se legitima ou se funda em diferentes concepções de história. O compositor húngaro equiparava o camponês ao popular, mas não explicitava o processo histórico que fazia do primeiro o guardião da música de todos os magiares. Seu companheiro de jornada, Kodály, conjecturava que em um passado profundo os magiares teriam formado uma comunidade sem classes de língua e cultura. A estratificação que posteriormente sobreveio não afetou a unidade cultural da comunidade, embora a elite surgida deste processo tenha abandonado a cultura magiar (assumindo maneiras germânicas), que ficou preservada pelos camponeses. O processo de industrialização e urbanização que assolou o leste europeu no final do século passado ameaçava desestruturar as comunidades camponesas, fazendo com que os guardiões da tradição estivessem prontos para abandoná-la. Para Travassos, é neste momento, em que a tradição magiar está prestes a ficar orfã, que surge, não por acaso, o folclorista e o folclore como disciplina, com a missão de resgatar dos camponeses aquilo que um dia pertencera a toda a nação (: 196).

A missão de Kodály e Bartók, assim como a dos artistas-cientistas envolvidos com a nova disciplina, iria do registro congelado nos arquivos à redistribuição da tradição. Para Kodály, o artista tinha uma missão pedagógica nacionalista. Combatendo o cultivo da arte pela arte e o individualismo — como Mário de Andrade, que também politizou a sua arte como instrumento na construção de novas formas sociais e políticas (: 217) — Kodály via a tradição magiar como a verdadeira protagonista da história — uma entidade que passa de mão em mão sem perder a essência (: 198).

Porém, ao contrário de Kodály, Mário de Andrade não podia recorrer à comunidade homogênea como a dona da tradição; não podia ir à busca dessa comunidade na história. Para ele, a questão da evolução das artes dos povos recapitulava a evolução dos indivíduos: inicia-se com uma etapa primitiva, despessoalizada e inconsciente. Segue-se uma fase de particularização étnica (que equivaleria, no plano da psicologia, à fase de formação da personalidade). Chega-se, por fim, a uma etapa modernista e impessoal, que se diferencia da primeira por não ser inconsciente e por tender a uma nova personalização. Trata-se de uma evolução espiralada que combina um tempo circular com o

tempo linear do progresso (: 198, 200). Mário recusava a idéia de um universalismo cultural, invocando positivamente o fato de que o fracionamento étnico-lingüístico-cultural operava para enfraquecer a evolução global, que então se desdobrava em evoluções particulares de países e até mesmo classes sociais. Por outro lado, combatia o individualismo egoísta, invocando a humanidade e o valor universal da mentalidade primitiva — um primitivismo genérico que reside como sobrevivência na cultura popular. Postando-se contra o individualismo, ele requeria que o artista renunciasse a seus impulsos individuais e se convertesse aos valores da nação.

Por seu lado, Bartók não advogava sacrifícios individuais na medida em que sua reflexão não tinha como ponto de partida a homologia entre artista e povo e nem pensava a criação artística como um problema moral (como o faziam Mário e Kodály). O dilema da arte moderna era por ele posto de outra forma: a atrasada Hungria podia ser o berço de uma arte moderna que rompia com os padrões românticos europeus porque tinha indivíduos dotados de poder criador e uma boa música popular. Seu ponto de vista implicava a introdução da noção de gênio como o ser dotado de uma habilidade natural que se identifica com a natureza e com o criador. O gênio é aquele que não transgride as leis da natureza que governam a música e a língua (: 204). Através da idéia dos extremos que se tocam, Bartók assumia que o gênio e os camponeses (música culta e popular) eram seres da mesma estirpe de criadores que "criam a si mesmos" (: 205). Apesar disto, ele não percebia a questão da incorporação do popular na música culta como algo imediato e direto. O verdadeiro artista moderno não copia servilmente o material bruto (a frase, a melodia), mas o processo de criação do criador popular. Nisto, o ponto de vista de Bartók era semelhante ao de Mário, para quem o artista imita o criador e não suas criações (: 206).

Travassos conclui o livro apresentando uma síntese que discute as semelhanças e diferenças entre os dois pensadores. Quanto ao lugar da coleta no pensamento destes autores, Travassos argumenta que, para eles, o estudo da música popular não significava somente o aumento do conhecimento acerca do folclore e da etnografia como disciplinas científicas. Era também indício de uma mudança cultural rumo a uma adesão irrestrita às qualidades daquilo que é estudado — o popular e o cultural dotariam a criação artística de um poder sagrado para instituir a comunidade nacional (: 209).

Embora as atividades de coleta, as indagações e divagações sobre a imagem do povo e do primitivo fossem contemporâneas da antropologia nascente no leste europeu, Travassos nota que Bartók e Malinowski estavam fazendo coisas parecidas de modo e com motivações diferentes. Em primeiro lugar, a descoberta da música popular por Bartók extrapolava o domínio científico e instituía a nação no plano ideológico. Segundo ela, enquanto Malinowski observava outras culturas e desenvolvia teorias da cultura, pouco tendo a dizer sobre sua Polônia natal, Béla Bartók e Mário de Andrade tinham tarefas urgentes a cumprir no tocante à arte e à nação[1]. Abordavam a arte popular como se seu *locus* fosse um espaço fora da sociedade moderna (: 210). Os dois autores, com ligeiras diferenças, pensavam poder ter acesso ao povo através de sua música — a tese expressiva da arte que via o caráter nacional através das expressões poético-musicais. Mas, como bem aponta Travassos, a visada do folclorista tem uma ambição que não se realiza por pretender dar conta da totalidade de um povo a partir de sua música (: 211). Na versão de Bartók, tal visada acabava por exilar o camponês em um universo imaginário ideal, estável e homogêneo.

Um outro eixo de semelhança encontra-se no alinhamento dos dois autores com as vanguardas artísticas de sua época contra a Arte como instituição, contra as tradições dotadas de autoridade e popularidade (música cigana, poesia parnasiana). Agiam assim em nome das tradições autênticas que acreditavam expressar: para o brasileiro, a nacionalidade e a subjetividade; para o húngaro a natureza (: 216). Os dois autores fazem jus ao título do livro. São mandarins milagrosos na medida em que representam o descompasso entre os valores do progresso material e os da subjetividade da cultura (: 217).

Mas nem tudo é semelhança. Travassos nota que Mário acreditava que os brasileiros eram parte da periferia ocidental. Os valores europeizantes tão presentes na sociedade brasileira inibiam o surgimento de uma comunidade jovem e nova, mas o destino último da nação era se integrar no Ocidente constituído por estados nacionais. O maior obstáculo a enfrentar neste percurso era o individualismo. E foi por causa do papel coletivizador e aglutinador da música que Mário centrou nela sua discussão da arte nacional. Por sua vez,

1 A coletânea editada por Ellen, Gellner, Kubica e Mucha (1988) revela um quadro diferente, expondo as raízes polonesas no pensamento de Malinowski, também pensado como um ser entre dois mundos.

Bartók acreditava que os magiares deviam se apresentar ao Ocidente com sua face oriental, não germânica. A música exercia este papel, pois num contexto de fronteiras confusas, ela, juntamente com a língua, operava para particularizar e demarcar diferenças. Mário de Andrade imaginou propostas de cunho social e pedagógico com vistas a anular a distância entre o artista popular e o erudito, mas também duvidou da possibilidade de implantá-las, assumindo uma postura ambivalente. Por sua vez, Béla Bartók não se manifestou programaticamente sobre a intervenção do artista na sociedade (: 208-209).

O interesse explícito do livro está na análise do pensamento dos dois autores, mas uma série de temas, naturalmente secundários, vêm à tona e se cruzam com o trajeto tomado pela autora. São temas associados à relação entre os saberes afins que são o folclore e a antropologia. No entanto, nem sempre eles são tratados com o detalhamento que merecem. Por exemplo, muito pouco é dito sobre a relação entre o folclore e as ciências sociais no contexto brasileiro, além de uma breve menção à polêmica entre Florestan Fernandes e Edison Carneiro (: 211). Apesar da questão da nacionalidade dominar a segunda e terceira partes de seu livro, Travassos não se detém para analisar os contextos históricos próprios do leste europeu e do Brasil no período em questão que levaram a processos antitéticos de construção nacional: em um caso, a nação se construindo a partir de uma estrutura estatal já existente; no outro, o estado se constituindo para a nação se reproduzir enquanto tal.

O livro de Travassos é uma versão abreviada de sua tese de doutoramento em antropologia. Disciplina essencialmente comparativa, que instaura e revela o outro em sua verdade por meio de relações espelhares, a antropologia posta em prática por Travassos poderia ser ainda mais iluminadora das realidades sociológicas sobre as quais se debruça se radicalizasse comparativamente. Apesar de apontar, em todos os capítulos do livro, para semelhanças e diferenças no pensamento dos dois autores, no afã de, com isto, realizar uma comparação, a atividade comparativa dos personagens sociológicos não vai muito além de um reconhecimento, apressado a meu ver, de que Mário de Andrade era um universalista que nunca havia ido à Europa e Bartók, seu oposto simétrico, era um tradicionalista que andou pelo mundo e morreu expatriado (: 218); que o escritor brasileiro usou a música para refletir sobre a oposição indivíduo-sociedade no contexto da criação de uma música nacional e o compositor húngaro tomou a sua arte para pensar a oposição natureza-civilização

e a questão da nacionalidade. Curiosamente, o universalista Mário só faz sentido no Brasil, gostemos ou não. E Bartók é enganosamente o compositor nacionalista que, paradoxalmente, realizou a grande síntese musical ocidente-oriente, tarefa que, por sua envergadura, representa a utopia última do Ocidente de englobar o mundo.

A própria escolha dos dois autores como tema de sua análise ganha ares de arbitrariedade na ausência de uma caracterização dos campos intelectuais brasileiro e húngaro no início do século e de uma comparação entre eles. O leitor pode ser facilmente levado a perguntar porque Bartók e não Kodály; porque Mário de Andrade e não Villa-Lobos. Sem essa caracterização, é legítimo especular se muitas das diferenças entre eles não estariam ligadas, por exemplo, à oposição entre pensar e fazer — afinal, o brasileiro deu a si a inglória tarefa de pensar normativamente a criação musical, enquanto o húngaro se consumiu na atividade de criação propriamente dita.

Por fim, o subtítuto do livro, "arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok", carrega consigo uma promessa que não é totalmente cumprida. Além de breves alusões comparativas ao pai fundador do gênero etnográfico em antropologia, pouco espaço é dado ao método etnográfico dos folcloristas que tinha semelhanças notáveis com o posto em prática pelos antropólogos antes de Malinowski. Travassos aponta que a coleta de canções camponesas era pensada por Bartók como uma atividade científica, orientada por um rigor descritivo e realizada em sua plenitude por um homem de ciência, por um colecionador apaixonado que a tudo classificava e etiquetava (Gertler 1955: 109). Para a realização desta meticulosa tarefa, Bartók teve de desenvolver técnicas de coleta sofisticadas, ultrapassando as dificuldades que se interpunham ao registro detalhado das canções camponesas, acusticamente fiel à execução por ele presenciada. Entretanto, estes problemas de método enfretados pelo compositor não são sequer descritos por Travassos, que apenas aponta, acertadamente, para uma autonomização radical da música e sua retirada do contexto das relações sociais. Menos ainda é dito sobre as atividades de coleta realizadas por Mário de Andrade. Fica, portanto, devendo ao leitor uma etnografia da coleta do material musical. Mas esta é uma dívida menor em comparação à dádiva que a autora ofertou a todos que se interessam pelas intricadas relações entre música e antropologia.

## BIBLIOGRAFIA

ATTALI, Jacques. 1985. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ELLEN, Roy, Ernest GELLNER, Grazyna KUBICA e Janusz MUCHA (orgs.). 1988. *Malinowski Between Two Worlds: The Polish roots of an anthropological tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

GERTLER, André. 1955. Souvenirs de collaboration avec Bela Bartok. *La Revue Musicale* 224: 99-110.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. Esboço de Uma Teoria da Música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem. *Anuário Antropológico/93*: 9-73.

MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.

NEEDHAM, Rodney. 1972. "Percussion and Transition". In *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach* (William A. Lessa and Evon Z. Vogt, orgs.). Nova Iorque: Harper and Row Publishers. pp. 391-98.

TACUCHIAN, Ricardo. 1994-1995. Estrutura e Estilo na Obra de Bela Bartok. *Revista Brasileira de Música* 21: 1-17.